La danse contemporaine et ses rituels

L'exemple d'un spectacle d'Alain Platel

Betty Mercier-Lefèvre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/corpsetculture/607>

DOI : 10.4000/corpsetculture.607

ISSN : 1777-5337

Éditeur

Association Corps et Culture

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 1999

ISSN : 1268-5631

Référence électronique

Betty Mercier-Lefèvre, « La danse contemporaine et ses rituels », *Corps et culture* [En ligne], Numéro 4 | 1999, mis en ligne le 24 septembre 2007, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/corpsetculture/607> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/corpsetculture.607>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© tous droits réservés

La danse contemporaine et ses rituels

L'exemple d'un spectacle d'Alain Platel

Betty Mercier-Lefèvre

- 1 Dans un monde sécularisé, le repérage de l'aspect rituel de nos comportements paraît être un outil heuristique permettant à la fois de renouer avec une approche anthropologique de la culture du corps et de redonner du sens à nos expériences humaines même dans leurs résonances les plus archaïques.
- 2 Si on peut dire, dans la continuité des travaux de Marcel Mauss, Henri Hubert et Emile Durkheim que le rite est un dispositif très général de régulation des rapports sociaux impliquant cohésion et intégration, lien et communauté, il convient d'ajouter avec Claude Rivière, « qu'il s'agit d'un ensemble de conduites individuelles ou collectives, relativement codifiées, ayant un support corporel (verbal, gestuel, postural) à caractère plus ou moins répétitif, à forte charge symbolique pour leurs acteurs et habituellement pour leurs témoins, fondées sur une adhésion mentale, éventuellement non conscientisées, à des valeurs relatives à des choix sociaux jugés importants et dont l'efficacité attendue ne relève pas d'une logique purement empirique qui s'épuiserait dans l'instrumentalité technique du lien cause-effet » (Rivière C., 1997 : 81).
- 3 Ainsi parmi les lectures possibles d'un spectacle de danse contemporaine peut-on voir une des figures de nos rites profanes où se jouent la répétition d'une mise en scène des corps mais également des rituels de « passage » au sens proposé par Arnold Van Gennep (1909) entre réalité et imaginaire, entre moi et l'autre, c'est-à-dire des séquences symboliques qui, lorsque le spectacle est réussi, vous transforment et vous transportent, vous mettent en mouvement ce qui correspond au sens initial du mot « émotion ».
- 4 C'est au travers de ces différentes productions chorégraphiques que le spectateur de danse va se confronter à ce que Daniel Sibony nomme « l'événement d'être », c'est-à-dire ce moment magique où ce qui se passe sur scène vous bouge, vous déplace parce qu'on vous raconte « des histoires de corps » celles de votre « Autre-corps » ou bien les « rencontres possibles avec le corps de l'autre... » (Sibony D., 1996 : 49).

- 5 Certes, la danse contemporaine est un vaste domaine de forces novatrices, aux contours flous et aux formes multiples et hybrides : un sociologue, comme Edgar Morin, pourrait la qualifier d'objet complexe dont l'intérêt, entre autres, est de nous obliger à « affronter l'incertitude » mais également à faire converger ou mettre nos savoirs en interaction (Morin E., 1990).
- 6 Le spectacle de danse contemporaine propose, selon la subjectivité de ses créateurs, un rapport esthétique au réel (au sens mafessolien du terme de rapport sensible) mais aussi une rupture sans cesse renouvelée avec tout ce qui tente de modéliser les corps. Difficile d'y instaurer des catégories tant y sont privilégiés la singularité de la démarche créatrice, le goût pour l'expérience et l'émotion de l'instant.
- 7 Sans donc prétendre à une quelconque exhaustivité, pour développer notre propos, nous retiendrons, trois éléments participant à ces « nouveaux » rituels de rapport au corps dans le spectacle de danse contemporaine : la déconstruction du réel, l'esthétisation de l'ordinaire et le vertige du miroir d'Alice.
- 8 La démarche utilisée sera ethnographique et reposera sur l'observation participante à partir de laquelle nous proposerons la relecture d'une pièce illustrative des « rituels » cités précédemment : celle d'Alain Platel intitulée « Lets op Bach » et récemment proposée dans le cadre du festival « Octobre en Normandie ».
- 9 Notre grille de lecture empruntera largement au discours de Michel Maffesoli (1985) et au défi qu'il lance à la sociologie en valorisant le quotidien, l'ordinaire, le sens commun, le banal derrière lesquels se cache le sens profond de notre humanité. Cette mise à jour de phénomènes sociaux apparemment « secondaires » rejoint les préoccupations de la microsociologie, celle d'Erving Goffman (1974), mais également le travail de Jean Duvignaud (1980) dans l'intérêt qu'il porte « aux prix des choses sans prix » et aux activités délivrées de toute finalité : la fête, les rêveries, l'imaginaire..., aux « formes sensibles de la vie sociale » de Pierre Sansot (1986). En résumé, on pourrait avancer avec Marc Guillaume (1993) que ces auteurs militent, chacun à leur façon, « pour une approche poétique du social » en nous proposant d'interroger ce que Jean François Dortier appelle « un quotidien ré-enchanté » (1998 : 21).
- 10 Le spectacle de danse contemporaine relève de cette socialité « romantique » et de ces activités « inutiles » qui autorisent une expérience sensible, un vécu émotionnel, un imaginaire, une méditation. De plus, il met en scène, en général, des singularités physiques et psychologiques, le quotidien, nos gestes ordinaires, ces petits riens dont la répétition symbolise toute la dérision et le tragique de l'existence.
- 11 C'est à partir de ces éléments que l'on peut envisager la danse contemporaine comme une cérémonie « ritualisée », par ses dimensions d'intégration sociale et surtout symboliques et émotionnelles.
- 12 En quoi le rituel de mise en scène du corps en danse contemporaine est-il déconstruction ?
- 13 Si pour David Le Breton (1990 : 96) le corps disparaît dans la « présence - absence » de l'habitude, pour Daniel Sibony (1998 : 10), il relève du domaine de « l'irreprésentable absolu » et vouloir l'inscrire uniquement dans un cadre objectif ou en donner une image efficiente, rationnelle, maîtrisée n'est qu'un leurre ou une réduction caricaturale. Car, si notre société légitime essentiellement des pratiques de sur-représentation de l'ordre (un ordre classificatoire, simplifiant et uniformisant), l'autre

force à l'œuvre dans la compréhension du corps vivant est celle qui le désorganise et prend en compte la part irréductible de désordre qui l'anime.

- 14 Les chorégraphes contemporains, parmi d'autres artistes, vont s'attacher à mettre en scène l'envers du décor de nos corporéités, à déconstruire un réel trop aseptisé pour donner à voir ce qui fait sens dans notre présence au monde, nos richesses mais aussi nos tristesses corporelles, un corps caché, souvent tabou et désavoué.

L'exemple d'une chorégraphie d'Alain Platel

- 15 L'exemple du travail du chorégraphe Alain Platel est, à ce sujet très explicite. Afin que cette étude de cas prenne toute sa pertinence, il me semble nécessaire de faire une présentation rapide de cet artiste.
- 16 Se situant dans la mouvance de la danse contemporaine des années 80, il crée à cette époque les ballets contemporains de Belgique (les ballets C. de la B.) et propose des spectacles hybrides où il est passé maître dans l'art d'orchestrer les différences dans une ambiance à la fois pessimiste et jubilatoire.
- 17 Parmi ses homologues, et sans prétendre être exhaustif, on pourrait citer Maguy Marin lorsqu'elle propose en 1988 « May B » en s'inspirant du théâtre de Samuel Beckett, ou encore Joseph Nadj en 1995 avec son spectacle de cirque dansé « Le cri du caméléon. », la chorégraphie sur le trouble du normal et de l'anormal de Mathilde Monnier « Arrêtez, Arrêtons, Arrête. », D V 8 Physical Theatre dont le chorégraphe Lloyd Newson nous invite à des provocations rituelles d'hommes, à la fois violentes et tendres, bien sûr Doriane Moretus et sa dernière création « Butterfly blues », enfin Philippe Genty dont l'univers onirique mêle théâtre de marionnettes et danse...
- 18 Certes, en voyant les pièces de Platel, on pense à l'influence de Pina Bausch, la chorégraphe allemande qui fut le phénomène artistique des années 80. Irrespectueuse, provocante, désespérée, elle articule toujours avec force théâtre et danse, réalisant peut être ainsi le vœu d'Antonin Artaud en libérant le théâtre de la dictature de la parole.
- 19 L'univers favori d'Alain Platel consiste à conjuguer les différences et surtout à mettre en scène les exclus, des personnages « hors normes », des adultes et des enfants étranges, bref tout ce qui constitue la marge de notre société.
- 20 En cela, il est proche de l'imaginaire du cinéaste Kusturica dans « Chat noir, chat blanc », de Jérôme Savary, de Kantor, de Brecht pour les références théâtrales, de Francis Bacon pour la peinture voire même de Marcel Duchamp dans sa présentation des « ready-made ». En 1988, Alain Platel écrit : « Toutes mes pièces traitent essentiellement de la façon dont les gens « bricolent » dans leurs rapports, ce qui fait naître des images bizarres et des dialogues dansants formant ensemble un récit chaotique par moments. »

La déconstruction du réel

- 21 Dans une de ses dernières créations, « Lets op Bach », il met en scène neuf danseurs, huit musiciens et trois chanteurs lyriques, bousculant comme beaucoup des créateurs pré-cités, les cloisons entre danse, cirque, théâtre, opéra...
- 22 Sur scène, le décor présente un bric-à-brac d'objets et crée différents espaces qui renvoient à des atmosphères particulières : terrain vague, grenier, usine désaffectée, terrasse exotique d'une villa qui a connu, il y a bien longtemps ses heures de gloire (etc.), bref un lieu d'indétermination entre microcosme et macrocosme, « lieu d'un non-lieu » dont parle un autre « ré-enchanteur » de la vie quotidienne, Henri Lefebvre

cité par Jean-Marc Lachaud qui précise : « c'est-à-dire que le corps dansant se (me) propulse dans un pays-utopie, un pays de bonheur ou de souffrance grandiose, un pays de rêve » (Lachaud J.M., 1994 : 58). Cette mise en espace constitue une première étape d'un rituel de déconstruction du réel puisque se juxtaposent ou se condensent sur scène, comme dans un patchwork, des éléments disparates de notre environnement quotidien.

- 23 Ce procédé de création a été évoqué par Claude Lévi-Strauss à propos de « La recherche » de Marcel Proust, qui, dit-il, comme une couturière rapiécant une robe usée, travaille avec « des restes ». Il note : « Cette technique de montage et de collage fait de l'œuvre le résultat d'une double articulation » c'est-à-dire que chaque élément est une œuvre participant à une œuvre plus élevée (Lévi-Strauss C., 1993 : 10).
- 24 Par ce regard dépaycé, par cette errance, chaque spectateur crée ainsi sa cohérence, reconstruit un univers ou son propre spectacle en cela même qu'il y a une multitude de lectures possibles de l'œuvre. Le public, malgré son immobilité convenue, emprunte « le chemin de l'âne » de Gilles Lapouge (1996 : 95) mais un chemin virtuel, pour redonner à ce qu'il voit une temporalité, une spatialité, un sens au-delà de la disparité des espaces et des corps dansants. D'ailleurs, le paradoxe du spectateur en danse contemporaine ne repose-t-il pas sur son apparente immobilité alors qu'il est dans l'impatience d'un transport émotionnel, « d'avoir été remué » au cours d'un de ces instants magiques de syntonie (être avec) entre celui qui donne et celui qui reçoit ?
- 25 Autre rituel de déconstruction, celui du rapport au corps.
- 26 Entrer dans une salle de spectacle, c'est participer à ce qu'Erving Goffman nomme des « arrangements de visibilités ritualisés » (Goffman E., 1974 : 39). Outre deux territoires clairement repérables et séparés (qu'il nomme micro-écologie des interactions) la règle veut que le public soit immobile, silencieux, attentif tandis que sur scène, de face, les corps se livrent au regard collectif et focalisé de l'audience. Ces rites d'interactions spectateurs-acteurs, s'organisent à partir d'un ensemble de conventions sociales et instaurent une métaphore du lien social c'est-à-dire précise David Le Breton que « le fonctionnement du lien social exige une mise en signes et en scène cohérente de soi dans sa relation aux autres ; une trame de sens ininterrompue organise ainsi le lien social » (Le Breton D., 1994 : 41). La microsociologie d'Erving Goffman s'attache également à la fonction du regard car précise-t-il, « de tous les organes des sens, l'œil a une fonction sociologique unique » (Goffman E., 1974).
- 27 Dans « Lets op Bach », il y a toujours une multiplicité d'actions à regarder, se déroulant apparemment en toute autonomie et nous contraignant à une lecture nomade. L'œil est obligé de choisir parmi les « créatures » présentées, personnages souvent étranges dans leurs comportements ou leurs accoutrements, à la limite de la « normalité » (certains critiques les ont qualifiés de « déjantés »).
- 28 Par exemple, les huit musiciens et les trois chanteurs lyriques sont côté cour, en avant scène, sur la « terrasse ». Ils sont en shorts et en sandalettes avec des chemises exotiques ouvertes ; ce qui n'est pas sans perturber nos attentes quant à l'apparence du chanteur d'opéra et du musicien classique ! Quant aux danseurs — acteurs — saltimbanques, ce sont des « personnalités » dont les corps sont à l'opposé du corps apollinien, maîtrisé, triomphant du danseur classique. Des enfants sont présents sur scène dont une toute petite fille (deux ou trois ans) déambulant de façon fragile et hasardeuse au milieu des danseurs sans qu'aucun ne modifie la trajectoire ou l'énergie de sa performance. Une danseuse exécute une variation avec une prothèse pour le

genou, un danseur, artificiellement balafre, se transforme en machine à « rapper ». Autre image inoubliable, celle d'un duo entre un travesti en hauts talons et robe rouge, très fardé et un « cow-boy » qui a perdu une santiag. Les porters rappellent les figures classiques d'un ballet romantique qui se serait égaré chez Francis Bacon.

- 29 Les corps présentés sont souvent distordus, abîmés, mortifères, indistincts (homme et/ou femme, femme-enfant...) mais ils sont en même temps particulièrement vivants dans leur capacité à nous surprendre, à créer de l'inconnu avec du connu, à nous faire rire de nos propres misères. En cela, ils font référence à nos interrogations contemporaines : le masculin et le féminin, l'enfance manipulée, la recherche d'un corps idéal, les paradoxes et les souffrances de l'homosexualité, la presse à scandales, l'indifférence, la performance...
- 30 Comme toute œuvre d'art, la création d'Alain Platel fait écho au discours de Nietzsche (éd. 1977) sur la dualité de l'apollinien et du dionysiaque où s'exprime, de façon paradoxale mais toujours renouvelée, quelles que soient les époques, ce va-et-vient entre l'ordre et le désordre.
- 31 À ce sujet, Michel Maffesoli constate, dans notre société contemporaine, la réapparition de valeurs dionysiaques, ce qui ne va pas sans bousculer nos esprits rationnels et éclairés. Il écrit à ce propos : « Il semble que les caractéristiques qui sont celles de Dionysos, en contrebalançant la prégnance des valeurs productives et progressistes, permettent un équilibre souterrain qui favorise la perdurance sociétale. De plus, elles éclairent précisément toute une série de situations qui s'épanouissent de nos jours. [...] Un nouveau rapport au corps qui devient objet de jouissance, des danses qui ne sont pas sans rappeler les innombrables danses phalliques, la résurgence des fêtes à forte composante orgiaque » (Maffesoli M., 1985 : 205).
- 32 C'est ce contre-poids entre les valeurs d'ordre de notre société et les valeurs dionysiaques qu'il appelle « la baroquisation du monde ». On peut avancer que Platel, et d'autres artistes, mettent en danse, en théâtre, en peinture c'est-à-dire en actes, cet « esprit baroque ». Outre un goût pour l'abondance d'objets et de personnages hétéroclites, précisons avec Philippe Beaussant que « tout ce qui privilégie le mouvement, la fugacité des choses, la métamorphose est baroque... le miroir également » (Beaussant Ph., 1992 : 22).
- 33 Quant à Gilles Deleuze, il affirme que « le concept opératoire du Baroque est le Pli... il courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini, pli sur pli, pli selon pli... comme si l'infini avait deux étages : les replis de la matière, et les plis dans l'âme » (Deleuze G., 1988 : 5). Encore une fois, la danse contemporaine participe à la résurgence de cet « esprit baroque » où les corps pliés, dépliés, repliés, symbolisent à l'infini les pliures de l'âme.

L'esthétisation de l'ordinaire

- 34 Déconstruction de nos repères spatiaux, de la possibilité de « faire corps avec soi-même », le spectacle de Platel propose cependant, dans un apparent désordre, une reconstruction par l'imaginaire d'un autre rapport à l'autre, chaque corps renvoyant à de l'ordinaire mais aussi à l'originalité de chacun. C'est ce que j'ai appelé en référence aux travaux de la sociologie du sensible et du quotidien : l'esthétisation de l'ordinaire. Pour chacun d'entre nous, la « tribu » de Platel offre un rituel de « passage » comme à la fête foraine lorsqu'on se regarde dans un miroir déformant : la reconnaissance de soi se fait de manière fugitive et en même temps, surgissent d'autres images corporelles,

celles de nos réalités multiples, celles de nos zones d'ombres. Ce jeu de reflet permet l'émergence éphémère et magique de moments de vérité et d'impressions de vie.

- 35 Les corps mis en scène offrent une vérité qu'on pourrait qualifier de subversive puisqu'il ne s'agit plus d'applaudir des corps assujettis, dirait Michel Foucault, à une logique d'ordre et de pouvoir, mais de reconnaître ce qui fait sens dans ce spectacle mis en chair, de « rendre visible, l'invisible. » souligne Joseph Nadj (1997).
- 36 Ainsi la pièce de Platel danse notre vie ordinaire, elle n'est pas œuvre d'art réservée à une élite mais une pratique populaire de l'art où chacun peut puiser une forme sensible et s'y reconnaître, ne plus subir les injonctions à se conformer mais construire sa différence, retrouver sa subjectivité.
- 37 Le spectacle de Platel donne à voir les énergies cachées et les forces particulières du corps, ce qui nous renvoie aux propos de Gilles Deleuze commentant les déformations du corps chez Bacon comme « le résultat de forces constituant peut être le véritable sujet de l'œuvre : peindre des forces plutôt que des visages ou des corps, des apparences » (Deleuze G., 1988 : 82), et c'est bien de cela dont il s'agit ; danser les forces organiques qui nous traversent et non des formes légitimées, académiques, officielles.
- 38 La danse de Platel est également symbolisme au sens étymologique du terme, comme l'a écrit Daniel Mesguich de « ballein, je porte, je soutiens ; et de sun, qui dit l'assemblage » (Mesguich D., 1994 : 71) c'est-à-dire ce qui m'unit à l'autre, à l'altérité radicale et ce qui nous rassemble au-delà de nos différences. Curieusement c'est ce corps « irréprésentable » qui va m'aider à reconstruire ma propre image, et chercher le chemin d'un corps rassemblé, provisoirement unifié en dehors des « choréotypes » de la danse académique (Wavelet C., 1998 : 18).
- 39 Cette esthétique de l'ordinaire, c'est-à-dire ce sentir en commun permettant le partage des sentiments et de sensations exacerbées, fait directement référence à la notion de postmodernité développée par Michel Maffesoli qui la définit comme « ce mélange organique d'éléments archaïques et d'autres on ne peut plus contemporains... mélange qui obéit à une logique "contradictoire" qui n'entend pas dépasser les contradictions en une synthèse parfaite, mais au contraire les maintient en tant que telles. La postmodernité est bien une harmonie des contraires » (Maffesoli M., 1990 : 15). En ce sens, notre vie en société actuelle et la danse contemporaine qui la donne à voir, peuvent être qualifiées de postmodernes, car comme le souligne Michel Maffesoli, « tel un patchwork, elle est faite d'un ensemble d'éléments totalement disparates qui établissent entre eux des interactions constantes faites d'agressivité ou d'amabilité, d'amour ou de haine, mais qui n'en constituent pas moins une solidarité spécifique qu'il faut prendre en compte » (Maffesoli M., 1990 : 16).
- 40 Platel donne à voir cette socialité postmoderne : en juxtaposant un paysage sonore du XVIII^e siècle emprunté à Bach, en bricolant avec nos imaginaires d'étranges alliances, en réhabilitant des corps dionysiaques et/ou en marge du social et en questionnant les dessous médiatiques de notre quotidien (Diana, Dutroux...), il opère un « mariage tumultueux entre le ciel et l'enfer » et à partir de ces différents rituels, réorganise le monde à sa façon. Certains pourraient avancer qu'il met en scène « la fracture sociale », que sa danse est un théâtre socialement engagé comme le fut celui de Beckett et qu'il se fait l'apôtre de ce que Alain Touraine dans son dernier ouvrage, présente comme la transformation culturelle fondamentale de notre société de demain : « être égal et différent » (Touraine A., 1999).

41 Mais, le propos de Platel ne se limite pas à dénoncer les forces sociales à l'œuvre dans notre société contemporaine. Certes, il souligne la difficulté des relations humaines mais pour mieux révéler la logique paradoxale de notre humanité, ce qui touche au sens de « notre être-ensemble » et à notre essence. Et cette « monstration » est toujours teintée d'ironie, de dérision joyeuse, d'humour, d'une jubilation proche de la tradition de la farce et du grotesque.

Le vertige du miroir d'Alice

42 Dernière pièce du puzzle de la ritualisation dans la spectacle de danse, c'est l'éprouvé, l'épreuve du sensible, de l'émotion.

43 Ce qui provoque cette tension émotionnelle, c'est à la fois ce qui me sépare des corps exposés et ce qui me relie organiquement à eux. La métaphore « du pont et de la porte » employée par Georges Simmel (1989 : 159) est, à cet égard, très explicite. Ma position de spectateur et la bienséance sociale, exigent que je reste à bonne distance de la scène, que j'instaure une porte symbolique entre la danse et le public. Mais le spectacle proposé m'invite à la détente, à franchir cet espace, à mettre un pont ou mieux, à sauter de l'autre côté du miroir. C'est le sens que je propose de donner au mot vertige, c'est l'éprouvé du saut, de la giration, de la chute, de la quête de soi : autant d'éléments fondamentaux de la motricité en danse contemporaine.

44 La fonction de la danse contemporaine ne peut plus être confondue avec un simple divertissement puisqu'elle inscrit dans les corps qu'elle présente, toutes nos brisures, nos combats au quotidien, nos habitudes dérisoires. En cela, elle se fait miroir révélateur et déformant de nos existences triviales, un espace pour se voir et se revoir. Certes, comme nous l'avons déjà noté, il y a une grande tension conflictuelle dans les rapports proposés par Platel (homme et femme, homme et homme, homme et petite fille...). Le spectateur, inquiet, se confronte alors à ce déplacement, ce mouvement intérieur qui l'oblige à s'interroger sur ce qu'il est, ce qu'il cherche, ce qu'il veut être, à sauter dans le miroir. Donner à voir le sensible, l'invisible s'accompagne de la violence du regard sur soi acteur et/ou spectateur. Le vertige de la pièce de Platel, c'est aussi ce passage de l'autre côté du miroir comme la petite Alice de Lewis Carroll : mais de l'autre côté, c'est mon double qui est là et le vertige éprouvé est celui de la pluralité des images du moi proposée par la danse contemporaine, l'expérience d'une véritable mise en abîme.

45 L'éprouvé vertigineux est renforcé par des espaces de liberté un instant entrevu, des envols et des chutes, des transformations magiques, la jubilation d'une étreinte ou d'une posture imprévue mais aussi par le rire qu'il provoque et dont, on s'accorde à penser avec Jean Duvignaud que s'il est « explosion éphémère sans doute et qui ne sert à rien comme le plaisir, le bonheur, la volupté « il participe » comme l'humour, la dérision, le grotesque à la même connivence, celle de bouleverser l'ordre du monde par une seconde, si brève soit-elle d'hilarité » (Duvignaud J., 1985 : 13). Et notre rire accompagne ce corps dansant scandaleux, objet de tous les désirs, toujours en décalage avec nos attentes. Son écho spasmodique les désigne dans leurs métamorphoses et suggère une socialité irrévérencieuse et iconoclaste.

46 Le dernier élément participant à l'effet « vertige » du spectacle de Platel, est le principe de répétition du geste. Ainsi, pendant que musiciens et chanteurs proposent Jean Sébastien Bach comme consolateur, comme voix du désir, de l'extase, les danseurs entament une sorte de marathon de la chute, où le contact avec le sol est de plus en

plus bruyant, heurté, douloureux et il semble que ce soient les exhortations silencieuses des spectateurs à cesser ce rituel masochiste qui en marquent l'arrêt.

- 47 Ce travail sur la complexité répétitive, n'est pas simple reproduction à l'identique, car toute répétition engendre de la différence comme tout ordre engendre le chaos. Cette « dialogique » répétition — différence, dirait Edgar Morin (1990 : 99), fonde le sens de notre être au monde et travaille à l'élaboration des mythes de nos corporéités contemporaines.
- 48 La chorégraphie de Platel, en faisant vibrer la répétitivité du quotidien, inscrit notre ordinaire, notre quotidienneté, dans l'œuvre d'art. Comme dans certaines pathologies, le corps dansant devient la mise en chair du geste répétitif et le pose comme acte fondateur représentant la répétition ultime, celle qui se joue entre la vie et la mort, le connu et l'inconnu, le visible et l'invisible, le réel et l'imaginaire.
- 49 En conclusion, si on considère que les pièces proposées par Alain Patel sont représentatives d'un « renouveau » chorégraphique qu'on pourrait qualifier de « théâtre dansé », on peut avancer que les spectacles de danses contemporaines sont à la fois des rituels de déplacement du réel vers un imaginaire, de reconstruction « dionysiaque » de la socialité, des rituels d'interactions sociales, des rituels symboliques de lectures polysémiques ce qu'on pourrait résumer avec Michel Maffesoli par l'idée d'un rituel « où les corps s'épiphanisent » (Maffesoli M., 1990 : 140).
- 50 Mais est-ce bien nouveau ? La fête foraine et les danses traditionnelles d'autrefois ne participaient-elles pas de ces mêmes rituels ? Françoise Loux n'a-t-elle pas écrit à ce sujet : « La fête est par définition le temps et l'espace de l'extraordinaire, tous les exceptionnels du corps s'y côtoient, s'y fusionnent et, finalement, donnent un sens à son quotidien, l'enracinant plus fermement dans le sol du labeur. » (Loux F., 1979 : 32) ? La grande tradition carnavalesque d'inversion des valeurs ayant pratiquement disparue, l'institution n'autoriserait-elle pas la participation à un rituel cathartique sur les interdits du corps afin que perdure cette jubilation du reflet à l'envers, cette exaltation de l'étrangeté et d'un grotesque rabelaisien ?
- 51 Le spectacle de Platel a bien à voir avec cette résurgence de la turbulence festive, tout à la fois excessive et contrôlée.
- 52 Ces rituels orchestrent notre sensibilité-irritation de spectateur et je rejoindrai, pour la synthèse qu'il nous offre, les propos de Jean-Marc Lachaud : « Par la complexité d'un sens qui se plie/se replie/se déplie, qui se dérobe, qui est toujours, dans le non-sens parfois, à refonder, nous sommes conviés à un rite, qui scande un « deuil sans pathos » selon l'analyse de Jean-Marc Adolphe. Et cependant, pour ceux qui acceptent les coupures que leur inflige le miroir éclaté des corps en folie, s'énonce le temps de l'éventuel sauvetage » (Lachaud J.-M., 1994 : 52).

BIBLIOGRAPHIE

Arnault P. (1996) L'ordre de la peinture, in Bacon F, *BEAUX ARTS*, Hors série.

- Beaussant P. (1992) L'art des incertitudes, in *Magazine Littéraire, L'âge du baroque*, 300, 22-26.
- Deleuze G. (1988) *Le Pli. Leibnitz et le baroque*, Paris, Editions de Minuit.
- Dortier J.F. (1998) Grandeur et servitude de la vie ordinaire, *Revue Sciences Humaines*, 88, 20-21.
- Duvignaud J. (1980) *Le Jeu du jeu*, Paris, Balland.
- Duvignaud J. (1985) *Le Propre de l'homme. Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Hachette.
- Goffman E. (1974) *Les Rites d'interactions*, Paris, Editions de minuit.
- Guillaume M. (1993) Pour une approche poétique du social, *Sciences Humaines*, 25, 34-39.
- Lachaud J.M. (1994) Sur quelques débordements du corps dansant, *Revue internationale de l'imaginaire, Lieux et non-lieux de l'imaginaire*, 2, 45-59.
- Lapouge G. (1996) *Le Bruit de la neige*, Paris, Albin Michel.
- Lartigue P. (1985) La danse contemporaine, *Symposium, Encyclopédia Universalis*.
- Le Breton D. (1994) Le corps en scène, *Revue internationale de l'imaginaire, Lieux et non-lieux de l'imaginaire*, 2, 33-43.
- Le Breton D. (1990) *Anthropologie du corps et modernité*, P.U.F.
- Levi Strauss C. (1993) *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon.
- Loux F. (1979) *Le Corps dans la société traditionnelle*, Paris, Berger Levrault.
- Maffesoli M. (1985) *L'Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Librairie Les Méridiens.
- Maffesoli M. (1990) *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon.
- Mesguich D. (1996) Le théâtre, un point c'est tout, *La position de spectateur. Du théâtre, hors série*, 5, 62-71.
- Morin E. (1990) *Introduction à la pensée complexe*, Paris, E.S.F.
- Nadj J. (1997) Interview par Laure Adler dans le cadre du Cercle de minuit.
- Nietzsche F. (1977) *La Naissance de la tragédie, Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard.
- Pareto V. (1968) *Traité de sociologie générale*, Genève, Droz.
- Rivière C. (1997) *Socio-anthropologie des religions*, Paris, Armand Colin.
- Sansot P. (1986) *Les Formes sensibles de la vie sociale*, Paris, P.U.F.
- Sibony D. (1996) Spectateur, spectracteur, *La position de spectateur. Du théâtre, hors série*, 5, 45-52.
- Simmel G. (1989) *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l'individualisme*, Paris, Payot.
- Touraine A. (1999) *Comment sortir du libéralisme ?*, Paris, Fayard.
- Van Gennep A. (1909) *Les Rites de passages*, Réimpression Mouton et Co et Maison des Sciences de l'Homme, 1969.
- Wavelet C. (1998) Ici et maintenant, coalitions temporaires, *Mouvement*, 2, 18-21.

RÉSUMÉS

Au cours de cette dernière décennie, la danse contemporaine n'a cessé de bousculer nos codes de références autour du corps « idéal », en nous interrogeant, entre autres, sur les visions académiques du « beau » et les représentations esthétiques dominantes. Transgressant nos « habitus » chorégraphiques, la danse contemporaine instaure de « nouveaux » référents poétiques et des rituels d'effervescence esthétique où se jouent les instabilités, les incongruités, les « résidus » selon l'expression de Vilfredo Pareto, de l'existence du social. Comment cette danse de « l'ici et maintenant » déplace-t-elle nos regards et nos corps habitudes ? Est-elle simple rupture esthétique ou bien peut-on y voir aussi l'expression rituelle d'un projet critique des valeurs culturelles et sociales instituées ? (refus d'une modélisation unique des corps, travail sur la personnalité et les différences, etc.). En d'autres termes, quels sont ces rituels mis en œuvre par la danse contemporaine pour redéfinir le corps comme expérience sensible, comme émotion à partager ?

In the last ten years, contemporary dance has never stopped shaking our references towards the «ideal» body, making us wonder about, among other things, the academic conception of beauty and the mainstream aesthetics. Transgressing our choreographic habits, contemporary dance creates new poetical references and rituals of visual agitation filled with instability, incongruity and what Vilfredo Pareto calls the «residuals» of social existence. How does this dance of the «here and now» modify our vision and our corporal habits? Is it just an artistic innovation or can it express a critical approach of established social and cultural values (refusal to see all bodies shaped on the same pattern, interest in personality and difference..., etc.)? In other words, what are the rituals brought by contemporary dance in order to redefine the body as an experience of the senses, as an emotion to be shared?

INDEX

Keywords : ritual, sociology of ordinary life, aesthetic, contemporary dance

Mots-clés : rituel, sociologie de l'ordinaire, esthétique, danse contemporaine

AUTEUR

BETTY MERCIER-LEFÈVRE

C.E.T.A.P.S. Faculté des Sciences du Sport. Université de Rouen